Skén&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

1 | Automne 2013
Des écritures et des plateaux

Montrer ce qui est caché : expérience d'une trajectoire théâtrale

À propos de : Le Voile noir du pasteur, trilogie de Romeo Castellucci

Rafaëlle Jolivet Pignon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1108>

DOI : 10.4000/skenographie.1108

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 159-167

ISBN : 978-2-84867-475-9

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Rafaëlle Jolivet Pignon, « Montrer ce qui est caché : expérience d'une trajectoire théâtrale », *Skén&graphie* [En ligne], 1 | Automne 2013, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1108>

Presses universitaires de Franche-Comté

MONTRER CE QUI EST CACHÉ : EXPÉRIENCE D'UNE TRAJECTOIRE THÉÂTRALE

À propos de : *Le Voile noir du pasteur*, trilogie de Romeo Castellucci

RAFAËLLE JOLIVET PIGNON

Le théâtre que je cherche et que je pratique n'est jamais la lecture ni le commentaire d'un texte préexistant. Je cherche une présence complète, des lignes de force dans la matière et, grâce à elles, j'agis sur le levier des émotions à travers des images qui soustraient de la matière au temps et à l'espace¹.

Est-il encore nécessaire de présenter Romeo Castellucci, artiste phare de la scène théâtrale internationale ? Chacune de ses créations, aussi forte que radicale, est attendue avec une curiosité mêlée peut-être d'une légère appréhension quand on sait qu'on ne sortira pas totalement indemne de la représentation. Cette expérience reste assurément un point de repère dans une trajectoire de spectateur. La *Societas Raffaello Sanzio*, compagnie qu'il fonde en 1981 avec sa sœur Claudia et sa femme Chiara Guidi – ainsi nommée en hommage au peintre Raphaël – invente une forme de théâtre intense, unissant de multiples expressions artistiques (scénographie monumentale, installation, musique, chant, vidéo, chorégraphie, etc.) en une dynamique du choc. Ce théâtre n'est pas un acte de provocation ; il est pensé comme une rencontre, même si cette expérience tend les limites de ce que peut supporter la sensibilité. C'est un théâtre qui, à l'instar du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, ébranle aussi bien le corps que l'esprit. S'appuyant tant sur les nouvelles technologies que sur l'artisanat théâtral et utilisant un important équipement visuel et sonore, les dramaturgies de Romeo Castellucci revisitent les mythes, interrogent l'héritage

1. Extrait de la note d'intention « J'ai quelque chose à dire », dossier de presse de *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, Festival d'Avignon, 2008.

occidental de la tragédie grecque, mettent en perspective le geste de la tradition chrétienne et son rapport à l'art. Il serait cependant réducteur de chercher à délimiter un théâtre inclassable qui ne ressemble qu'à lui-même. Aussi pourra-t-on souligner que Romeo Castellucci appréhende le théâtre en plasticien – il est diplômé en peinture et en scénographie de l'Académie des Beaux Arts de Bologne – et que l'œuvre produite place le spectateur au centre d'un mouvement d'interprétation de ce qu'il voit. Si cet auteur scénique revisite certaines œuvres du répertoire – citons entre autres *Giulio Cesare* de Shakespeare (1998), *Voyage au bout de la nuit*, inspiré par le roman de Céline (1999), *Il Combattimento* (2000) d'après les *Madrigaux* de Monteverdi ou *Parsifal* de Wagner (2011) –, il crée avant tout une œuvre à partir de son univers mental qui se déploie de spectacle en spectacle selon une trajectoire artistique personnelle qui repose sur une recherche aussi bien éthique qu'esthétique.

Le Voile noir du pasteur, une trilogie

Certains spectacles sont circonscrits à leur seule production – ainsi en est-il d'*Amleto*. *La Veemente estoriorità di un mollusco* (1992), de *Genesis from the museum of sleep* (1999), ou encore de *Hey girl !* (2006) –, mais le geste théâtral qui amène à la création scénique peut aussi se déployer sur plusieurs spectacles, dans la production d'un cycle ou d'une trilogie. Ce fut le cas avec le projet de la *Tragedia Endogonia*, vaste exploration de la tragédie aujourd'hui dont chacun des épisodes porte le nom de la ville où il fut créé. De 2002 à 2004, ce système de représentation itinérant et ouvert se transforme au fil du temps et du parcours, tel un organisme, et produit un spectacle à chaque stade de sa transformation, à chaque étape de sa trajectoire : *C.# 01* à Cesena, *A.#2* en Avignon, *B.#3* à Berlin, *Br.#4* à Bruxelles, *Bn.#5* à Bergen, *P.#6* à Paris, etc. Ces créations se déclinent sur une durée et dans un espace défini – le cycle commence et se termine dans la ville matrice, Cesena. Évoquons également la trilogie autour de l'œuvre de Dante : *Inferno*, *Purgatorio* et *Paradiso* représentés dans trois lieux différents au Festival d'Avignon en 2010. Les trois volets de *La Divine Comédie* étaient proposés quasi simultanément et le spectateur du Festival était libre de les voir dans l'ordre de son choix. La trilogie intitulée *Le Voile noir du Pasteur* ouvre, quant à elle, un nouveau cycle théâtral dont le mode de production n'a pas anticipé la forme en triptyque telle qu'elle est, semble-t-il, définie aujourd'hui, mais il n'est pas certain non plus que ce cycle s'achève avec le troisième volet. Comment naissent ses projets ? Le

travail sur le plateau provient d'un cheminement intérieur. Romeo Castellucci raconte qu'il a été pris d'une émotion profonde devant le portrait du « Salvator mundi » de Antonello da Messina, qu'il a été fasciné par la force de ce regard paisible dirigé vers lui. C'est de la rencontre dialectique entre ce portrait du XV^e siècle et la lecture d'une nouvelle de l'écrivain américain Nathaniel Hawthorne (1804-1864), *Le Voile noir du Pasteur*, que surgira ce cycle de création. Le cycle interroge notre rapport ambigu à l'image. Sa genèse en est complexe et se déroule par strates successives ; de performances en ébauches, les spectacles prennent leur forme progressivement, dans une logique plastique pourrait-on dire. *Sul concetto di volto del figlio di Dio* connaît ainsi une première forme, une performance de trente minutes, présentée en juillet 2010 au Festival Theater der Welt de 2010 à Essen avant de devenir la représentation qui tournera dans le monde entier. *Le Voile noir du Pasteur* est créé à l'issue de la résidence de Romeo Castellucci au TNB de Rennes ; le spectacle, qui s'intitule tout d'abord « J » (comme Jésus) avant de prendre le titre de la nouvelle de Hawthorne (qui désignera également la trilogie), est présenté en mars 2011. Il n'y aura cependant que cinq représentations, le metteur en scène n'étant pas totalement satisfait de la forme finale. *The Four Seasons Restaurant* est créé à Oslo avant d'être présenté au public français lors du 66^e festival d'Avignon, en juillet 2012 et d'entamer une tournée internationale.

Le fil rouge qui relie ces spectacles est une réflexion scéniquement orchestrée autour du rapport immémorial que notre société et notre culture posent entre ce qui est montré, c'est-à-dire ce qui est donné à voir, et ce qui est caché – une thématique qui questionne l'image à travers le visible et l'invisible, le mystère et la beauté. Les titres des trois spectacles renvoient à l'image exposée, dérobée ou soustraite : le portrait du Christ peint par Antonello da Messina, à l'exposition de l'énigme de son regard fixant celui qui le regarde ; *Le Voile noir du Pasteur*, à l'élément central et emblématique de la nouvelle de Hawthorne (l'apparition énigmatique du voile de crêpe dérobant à la vue le visage du révérend Hooper devant la communauté puritaine de la Nouvelle-Angleterre réunie pour le prêche du dimanche). Le titre du dernier spectacle, *The Four Seasons Restaurant*, est le nom du restaurant new-yorkais dont le directeur avait commandé au peintre Mark Rothko plusieurs grands formats pour son établissement. L'artiste n'avait finalement pas livré ses toiles, refusant d'exposer ses œuvres devant des bourgeois attablés.

Chacun des trois spectacles propose une expérience forte au spectateur : il ne s'agit pas tant de raconter une histoire que de provoquer sa réflexion à partir d'une traversée émotionnelle, d'autant plus ici qu'il s'agit d'interroger la représentation et le statut de l'image. Que voit-on sur scène ? Il est toujours assez délicat de décrire une œuvre d'art, d'autant plus quand elle est complexe et déroutante comme peuvent l'être les spectacles de Romeo Castellucci, qui ne reposent ni sur une fable tangible ni sur la linéarité logique de l'enchaînement des actions. L'énigme de la scène est exposée sans explication. L'image forte déstabilise le jugement et le spectateur qui se voit sollicité à produire un sens engageant fortement sa responsabilité individuelle. La trilogie propose trois formes spectaculaires dont la première, *Sul concetto di volto del figlio di Dio* est assurément la plus simple du point de vue de sa structure ; très linéaire dans une première partie qui s'étire et se déploie de jardin à cour en trois stations (le canapé, la table, le lit), elle s'achève en une scène saisissante dans sa deuxième partie. Les deux autres volets de cette trilogie adoptent une structure commune que l'on pourrait qualifier de baroque en ce qu'elle éclate en une succession de scènes qui s'entrechoquent les unes avec les autres dans une dynamique de contrastes visuels, sonores et thématiques. Au couple du père et du fils dans le premier spectacle s'opposent ainsi dans les deux autres des communautés humaines confrontées au mystère du silence religieux, à l'énigme de la beauté, ou à la représentation de la mort et de la vie. Un fils doit partir travailler ; il installe son père devant la télévision dans un intérieur design aussi blanc que froid, mais le vieil homme, en proie à une crise de dysenterie, met à l'épreuve la patience du fils, qui commence par le nettoyer avec amour et tendresse avant de céder à l'impatience et à la colère. La scène se répète indéfiniment sous le regard du Fils de Dieu, impassible et souriant. Dans la deuxième partie du spectacle, de jeunes écoliers lancent contre le portrait des grenades à l'impact sonore. C'est alors que le visage semble atteint de l'intérieur de la toile, la matérialité de son visage est travaillée, déchirée et des fissures sortent de longues traînées sombres. Le visage disparaît tandis que clignotent des lettres en néon formant la phrase « *You are (not) my Shepherd* » – la phrase apparaissant tout d'abord à la forme affirmative avant d'être corrigée.

Ce portrait du Christ apparaît aussi dans *Le Voile noir du Pasteur*, mais en partie occulté par une tempête de plumes noires qui se déchaînent dans un cataclysme assourdissant. C'est la première image du spectacle et elle glace d'effroi le spectateur tant l'intensité sonore est poussée à ses limites. Le

cyclone fait place à un intérieur en bois sombre et austère dans la veine réaliste du salon blanc du premier volet de la trilogie, mettant en scène un homme confectionnant le voile qu'il se met sur le visage tandis que le texte du récit de Hawthorne parvient au spectateur en voix *off*. Cette atmosphère paisible et étrange est brusquement interrompue par le surgissement d'une locomotive qui semble se diriger droit sur le public. Suit un étrange tableau, une sorte de performance, où une femme et deux hommes portent des plaques de verre. Avec un morceau de verre coupé la femme s'arrache les cheveux, tandis qu'avec un autre l'un des deux hommes s'autosodomise... Si la violence est du côté du matériau, froid et coupant, le geste en lui-même est perçu dans la douceur ralentie d'une vision onirique. L'image pourtant est déroutante ; elle dérange et le regard ne sait pas bien comment se poser sur cette scène qui s'étire dans le temps.

L'espace change alors radicalement, faisant place à un studio de télévision tel qu'on peut les imaginer à leurs débuts : d'énormes caméras balaient le public (qui venait d'être pris dans une situation de voyeur) comme de gros phares – c'est au spectateur à présent d'être scruté tandis qu'il écoute la fin de la nouvelle. Le pasteur, qui a refusé à sa bien-aimée de découvrir son visage, réitère son refus à l'heure de mourir ; il sera inhumé le visage recouvert du voile noir. *The Four Seasons Restaurant* s'ouvre également sur une expérience auditive ; il ne s'agit pas ici d'une composition originale de Scott Gibbons comme pour *Le Voile noir du Pasteur* mais de la recreation par ordinateur de sons provenant de vents spatiaux tourbillonnant autour du centre de gravité d'un trou noir enregistrés par la NASA et largement amplifiés. Après cette expérience immersive, où le spectateur, plongé dans l'obscurité, est la caisse de résonance de ce trou noir tandis que défilent sous ses yeux des informations scientifiques, succède un tout autre tableau. Comme le pendant féminin de la société puritaine de Hawthorne, de gracieuses jeunes filles vêtues de longues robes bleu pâle entrent l'une après l'autre et se coupent la langue avec des ciseaux. On retrouve ici l'image dialectique du matériau tranchant et de la chair. Les lambeaux tombent à terre où ils seront avalés par un chien. Dans la salle de gymnastique aux murs clairs, les dix apprenties actrices déclament le texte poétique de Hölderlin, *La Mort d'Empédocle*, qui met en scène le suicide du philosophe grec. De manière chorale, elles interprètent les rôles dans un code de jeu très hiératique, adoptant une gestuelle naïvement désuète qui contraste avec la présence d'armes et de drapeaux sudistes et des armes qui font signe du côté la rébellion adolescente qui s'ap-

propre et détourne le symbole de la guerre de Sécession. Le tableau botticellien s'achève sur la chorégraphie délicate d'une sortie de chrysalide : s'accouchant l'une l'autre dans l'image d'un bouquet de corps féminin, chaque nouvelle née, déshabillée par ses compagnes, quitte la scène, nouvelle Ève chassée du paradis.

Au tableau suivant, la magie du théâtre reprend ses droits et des mouvements de rideaux bleus sur fond blanc évoquent la reconfiguration du théâtre comme scène des apparitions. Le cadavre d'un cheval blanc viendra de manière fugace s'imprimer sur la rétine du spectateur, puis ce sera la tempête. Écho à celle du *Voile Noir du Pasteur* : la même violence du vent, les plumes tourbillonnantes, et cette silhouette féminine brandissant un drapeau. Derrière apparaît peu à peu un portrait d'une douceur infinie. Ce n'est pas le Christ, c'est une prostituée photographiée par John Ernest Joseph Bellocq (1873-1949), ce photographe américain célèbre pour ses photos de nu et celles des prostituées du quartier rouge de la Nouvelle Orléans.

Les échos entre ces trois œuvres surgissent comme des images mentales sans aucun didactisme ; l'effet de trilogie est tout autant une projection du spectateur qui tisse des liens entre les trois spectacles que la démarche d'un artiste qui propose une réflexion esthétique dans un processus de création. Au cœur de ces représentations, il semble évident que la figure même de l'artiste apparaisse en creux. Un artiste en butte à une société contre laquelle il a parfois à lutter.

L'artiste, l'œuvre et la société

Romeo Castellucci aborde le théâtre en plasticien iconoclaste : l'artiste est celui qui casse l'image de la représentation, qui refuse toute reproduction du réel – la fameuse *mimèsis* – afin de redensifier le pouvoir de l'image en proposant un nouveau rapport entre elle et celui qui la regarde. Il reconfigure le monde à partir de la matière existante et décale les symboles archétypaux en proposant une dynamique spectaculaire à partir du *paradoxe* – sans jamais toutefois imposer une quelconque signification. Aucune explication ne viendra élucider le mystère exposé en tant que tel. L'image du Christ peint par Antonello da Messina reste énigmatique aussi bien dans l'épiphanie de son humanité (il s'agit du moment particulier de l'*Ecce Homo* où la tradition veut que le Christ regarde dans les yeux le spectateur), que dans son impassibilité divine sous les grenades des enfants. L'artiste est celui qui refuse le flux d'images toutes faites dont nous submerge la société de con-

sommaton, mais ce refus est une mise en danger qui n'est pas sans risque : à commencer par celui de la rupture sociale.

Les trois figures convoquées par Romeo Castellucci sont ainsi acculées à des choix radicaux qui les isolent, les mettent au ban de la société et signent leur disparition. Empédocle, philosophe présocratique, poète, ingénieur et médecin né à Agrigente en Sicile, fut banni pour son excentricité alors qu'il luttait pour la démocratie et mit fin à ses jours en se précipitant, selon la légende, dans le feu de l'Etna – « c'est un suicide de type esthétique, comme un enseignement, un geste accompli au sein de la communauté et pour elle », explique le metteur en scène². Mark Rothko (figure qui ne subsiste dans le spectacle qu'à travers son titre) rompt le contrat qui le lie à une société marchande en retirant ses toiles de ce temple du luxe qu'est le Seagram Building de New York en 1958. Quant à la figure du Pasteur Hooper, elle est encore plus énigmatique puisque son geste de soustraire son visage aux yeux de la communauté n'est pas expliqué ; il devient en quelque sorte un artiste de la foi dont « Le voile est un trou noir dans le visage, et non un masque »³. Ces gestes radicaux sont certes des critiques de la société mais ils sont aussi porteurs d'une dimension réflexive dont la forme théâtrale est le socle.

Le paradoxe d'un théâtre de parabole

Le paradoxe de ces propositions tient au fait que Romeo Castellucci interroge notre rapport à l'image à travers sa disparition, ce qui constitue évidemment une gageure théâtrale (comment montrer ce qui est dérobé à la vision ?). Cette démarche artistique, qui prend la forme du détour, est une sorte de parabole dont le rapport analogique, qui s'appuie sur une image concrète, repose cependant sur une énigme : l'image résiste à son élucidation mettant le spectateur dans la position de celui qui doute. Le théâtre n'est pas ici le lieu de sa signification. La structure dialectique de toute image ou de tout énoncé dynamite de ce fait toute univocité. Rappelons le message qui apparaît au dessus du visage du Fils de Dieu : s'agit-il d'une phrase affirmative ? négative ? S'agit-il d'un cri de révolte contre un dieu impassible

2. Romeo Castellucci, *The Four Seasons Restaurant*, conversation avec Christina Tilmann du Berliner Festspiel, dossier pédagogique du Théâtre de la ville, p. 5.

3. Romeo Castellucci, « La Loi du banni », entretien avec Piersandra Di Matteo, programme de salle du *Voile noir du Pasteur*, TNB, Rennes, mars 2011.

devant la misère humaine ? Le fils qui est venu embrasser ce visage est-il un nouveau prophète tâchant de relever l'humanité qui s'égare ?

L'interprétation ne doit pas s'arrêter à l'isolement d'une image frappante, la parabole se déploie dans le choc des images entre elles. Les deux parties ici se répondent même si l'énigme reste posée : « la dimension scatologique dépasse alors tout réalisme et la situation devient métaphysique. On passe de la scatologie à l'eschatologie et l'on bascule dans une dimension métaphorique de l'œuvre »⁴. Comment interpréter de même la soustraction du visage du pasteur derrière son voile noir ? Que cache-t-il ? Est-ce sa propre noirceur qu'il dérobe ou exhibe-t-il la nature de ceux qui le regardent ? L'image cachée induit un imaginaire bien plus prolifique, profond et choquant que celui de l'image montrée, c'est bien connu et l'imagination du spectateur est précisément sollicitée par la nécessité de déchiffrer ce qui se dérobe à sa compréhension immédiate. Cette approche de l'image opère un déplacement dans la perception : au lieu d'orienter la compréhension vers un sens univoque, elle multiplie les points de vue, aucun sens n'en annulant un autre.

Un renouvellement de la catharsis

Ce qui prime alors est la rencontre entre l'œuvre et le spectateur ; c'est là que se noue le drame : il ne s'agit donc pas de faire de l'image un objet mais une expérience vécue par le spectateur. L'émotion esthétique dans le théâtre de Romeo Castellucci passe par une expérience physique que l'on peut qualifier d'extrême. Au seuil de la représentation, le corps du spectateur est saisi par une intensité sonore encore inouïe – le bruit du cyclone dans *Le Voile noir du Pasteur* ou celui du trou noir lors des représentations avignonnaises de *The Four Seasons Restaurant* : c'est une manière assez radicale de rompre avec le monde extérieur et avec ses pensées parasites pour se plonger entièrement dans la proposition qui est faite. Le regard du spectateur cherche à construire du sens ; il se projette dans ce qu'il voit comme dans un miroir de lui-même. Mais cette projection mimétique dont le principe cathartique aristotélicien apportait un certain plaisir déstabilise ici le

4. Entretien avec Romeo Castellucci, propos recueillis par Jean-Louis Perrier, programme du Festival d'Avignon, juillet 2011.

spectateur. Il s'agit certes de retrouver « le sens de l'humain »⁵, mais le spectateur peut se sentir mal à l'aise dans sa position de voyeur (de l'homme qui s'introduit un morceau de verre dans l'anus, du vieillard qui se vide sur scène), observé qui plus est dans cette position depuis la scène. Car – et c'est sans doute l'invention scénique la plus troublante – le spectateur de *Sul concetto di volto del figlio di Dio* a l'impression de regarder ce qui se passe sur scène sous le regard du fils de Dieu...

Cette expérience renforce le sentiment de solitude du spectateur qui se sent mis à nu, intimement désigné par ce regard aussi doux qu'impénétrable. L'ambivalence de la perception associe souvent deux images contradictoires provoquant saisissement d'effroi et émotion esthétique ; l'entrée des jeunes filles se tranchant la langue l'une après l'autre en est un exemple. Cette image organique qui choque la sensibilité est cependant à prendre de manière métaphorique : comme le son assourdissant permet de mieux entendre ce qui va suivre, ces langues tranchées permettent d'accéder à une nouvelle langue, celle de la poésie de Hölderlin... « La beauté est violente et désarmante comme un éclair ou une secousse »⁶ affirme Romeo Castellucci. Le spectateur, sous le choc émotionnel, emporte avec lui des images dont ce qui est caché se dévoile souvent après la représentation, car les spectacles de Romeo Castellucci agissent encore longtemps dans l'esprit du spectateur.

5. Voir à ce propos l'article de Catherine Naugrette, « Une nouvelle dimension du cathartique », in *Le Geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre, Études théâtrales*, n° 51-52, 2011, p. 172-179.

6. « Éthique et Esthétique », lettre de Romeo Castellucci à Frie Leysen, à propos d'une conversation à ce sujet, Cesena, janvier 1999, in Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière. Théories et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, traduit de l'italien par Karin Espinoza, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 182.